

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

3. Jahrgang

November 1950

Heft 11

DAS SCHICKSAL DES BERLINER SCHLOSSES

(Mit 3 Abbildungen)

Im Anfang des Jahres 1946 ging in Berlin das Gerücht um, „man“ wolle das Brandenburger Tor beseitigen, weil man die ein Viergespann lenkende Göttin auf der krönenden Mitte, die der Erbauer des Tores, Carl Gotthard Langhans als „Triumph des Friedens“ bezeichnet hatte, für eine Siegesgöttin hielt. Es verblieb bei dem Geraune und die Angstträume verwehten. Jetzt ging die Nachricht durch die Zeitungen, das Berliner Schloß solle gesprengt werden. Dieses Mal wurde bereits Hand angelegt: die südliche Hälfte der Westfront mit der anschließenden Ecke der Südseite ist in den Abendstunden des 16. September tatsächlich gesprengt worden (Abb. 6 u. 7). Warum?

Das Berliner Schloß, im russischen Sektor der ehemaligen Reichshauptstadt gelegen, ist keine gefährdende Ruine, die aus Sicherheitsgründen niederzulegen wäre. Ein amerikanischer Bombenangriff am 3. Februar 1945 brachte zwar dem Ostflügel an der Spree schweren Schaden, auch stürzte etwa die Hälfte des die beiden großen Binnenhöfe trennenden Zwischenbaues ein und die meisten Räume, bis auf einige Teile des Süd- und Westflügels, brannten aus, aber die Hauptmauern hatten Stand gehalten; das Schloß ist, nachdem bei der Eroberung Berlins Ende April 1945 seine Wände noch von einigen Artilleriegeschossen getroffen waren, als Ganzes wenigstens in seiner Grundsubstanz und vor allem in seinen Hauptfassaden erhalten geblieben. Die mächtigen sandsteinverkleideten Backsteinmauern trotzten auch bis jetzt den Unbilden der Witterung, man hätte also mit einigem gutem Willen das Bestehende nutzen und zu einem repräsentativen Verwaltungsgebäude ausbauen können. Niemand kann sich auf einen schlechten baulichen Zustand berufen, um die Niederlegung des Schlosses zu begründen. Aber was bezweckt man in Wirklichkeit?

Das Schloß soll einem „Aufmarschplatz“ weichen, an der Spree im Osten ist eine große Tribüne geplant und vor dem westlichen Spreearm soll ein „Denkmal“ errichtet

werden. Das gibt städtebaulich gesehen eine grauenvolle Mißgeburt: bekanntlich liegt das Schloß zwischen zwei Plätzen, dem kleineren „Schloßplatz“ im Süden und dem größeren „Lustgarten“ im Norden. Beseitigte man das Schloß, so entstände eine riesige Freifläche ohne optisch faßbare Begrenzung, die den Namen „Platz“ in keiner Weise mehr verdient, denn ein architektonisch gebildeter Platzraum bedarf der umschließenden Wände und eines festen sichtbaren Maßstabes, wenn er wirken soll. Die dann entstehende gestaltlos zerfließende Fläche würde an ihrem Ostrande, aber nicht einmal in dessen Mitte, als einzigen Akzent den Dom tragen, eben jenes pseudotektonische Gebilde mißverständener Pompentfaltung, das schon immer störte und jetzt in der Isolierung um so aufdringlicher zur Geltung kommen müßte. Will man das wirklich? Neben der hochragenden Domkuppel kann keine horizontal gelagerte Tribüne, die in gleicher Flucht nur um Straßenbreite getrennt errichtet werden soll, irgendwie Platz beherrschend wirken, stets wird der Dom sie erdrücken. Die Initiatoren dieses fragwürdigen Projektes würden später sehr enttäuscht auf dieser Tribüne stehen — wer auf Massen suggestiv wirken will, bedarf des eindrucksvollen architektonischen Rahmens.

Wer Aufmarschplätze im Zentrum Berlins sucht, müßte sich raumbherrschende Wände wie die des Schlosses erbauen, wenn sie nicht da wären! Stattdessen will man eine im Laufe der Jahrhunderte gewordene Platzordnung, an der so geniale Meister wie Schlüter und Schinkel gewirkt haben, zerstören und zerstört dabei nicht nur das Schloß und eben dieses Ganze, sondern auch noch jedes seiner Teile, denn um ihre Wirkung wird auch die noch erhaltene Fassade des „Alten Museum“ gebracht. Sie ist in ihrer heiter-offenen und doch so würdevollen Erscheinung mit glücklich empfundenem künstlerischem Feingefühl als edle „Apollo und den Musen geweihte Stätte“ auf die räumlichen Verhältnisse des alten Lustgartens und die ihr gegenüber sich erhebende Schloßfassade abgestimmt. Fällt das Schloß, so fällt mit ihm auch der breit gelagerte massive Baublock, der in gegensätzlicher Wirkung der plastisch gelockerten Säulenfront des Museums ihren vornehmen Reiz sicherte, eine platte Leere wird sich auftun, die alles verschlingt bis auf den in aufdringlicher Geschmacklosigkeit sich erhebenden Dom. Anscheinend will man mit dem Schloß eine monarchische und aristokratische „Tradition“ vernichten. Welch naiv-unerfahrenes Mißverstehen künstlerischer Inhalte und Gegebenheiten! Gewiß: Jeder gute alte Bau diene einem bestimmten objektiven Zweck, aber jeder große Künstler schafft nicht nur für seine Zeit, er sieht zugleich in die Ewigkeit. Das Berliner Schloß verkörperte nicht nur Machtstreben und Würde des jungen preußischen Königtums in der Stunde seiner Geburt, es zeugt auch in seiner Gestaltung von hochgemutem Wollen und kraftvollem Sein schlechthin. Die ägyptische Pyramide, der griechische Tempel, das römische Pantheon, die gotische Kathedrale — sie alle sind Denkmale begrenzter weltanschaulicher Denkformen, als Kunstwerke reichen sie jedoch weit darüber hinaus. Ihr zweckgebundenes Dasein im Sinne ihrer Erzeuger ist seit langem erfüllt, aber geblieben ist das geheimnisvolle Leben ihrer gestalteten Form, schöpferisches Vermögen ausstrahlend, das in verwandelter Gestalt sich immer neu gebiert. Schlüter löste, als er die plastisch durchgliederten

Fassaden des Berliner Schlosses schuf, hohe Aufgaben aus idealem Bereich, dahinter stand nicht nur der zeitlich beschränkte und realistisch gebundene Wille seines Auftraggebers, sondern auch die größere Idee der geistigen Erhöhung menschlichen Daseins — mag sie ihm bewußt geworden sein oder nicht —, denn in ihr wurzelte sein Künstlertum. Auch wenn der neue König nur Macht und Prunk gesucht haben sollte, Schlüter baute in höheren Sphären. Jeder wird das verstehen, der einmal ein Konzert im „Schlüterhof“ gehört hat: Ton und tektonische Form vermählten sich in einer gesteigerten Gefühlswelt, denn jede groß gedachte Architektur versetzt uns in einen dem gewöhnlichen Tagestreiben entrückten Bereich seelischer Wirklichkeit. Wir beten nicht zu Zeus oder Hera, wenn wir innerlich ergriffen vor ihren Tempeln stehen, denn es gibt eine Schönheit und allgemein menschliche Sinnbezogenheit der Form, die sich über den anfänglichen Zweck erhebt; so wird auch niemand deshalb zum Monarchisten, weil Schlüters streng geformte Wände des Berliner Schlosses ihn bewundernd anschauen lassen.

Zerstört man das Berliner Schloß, so vernichtet man eines der gestaltreichsten baulichen Kunstwerke, die unsere Welt nach so vielen Verlusten heute noch ihr eigen nennen darf. Aus dieser Zeit um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts gibt es in Europa wenig, was diesen Bau in der Kraft und in der eindringlich plastischen Klarheit seiner Fassadengliederung übertreffen könnte. Stadt- und Gartenseite tragen einen sehr unterschiedlichen Charakter zur Schau; die Fronten an sich sind zwar gleichartig behandelt, aber durch die abweichende meisterhaft abgestimmte Bildung ihrer Portale ist jede von eigenem Leben erfüllt: machtvoller Ernst spricht gewaltig aus der Stadtseite, während gelöste Feierlichkeit und weltoffene Anmut über der Gartenseite walten. Und dann der „Schlüterhof“! In der ganzen Welt wüßte ich nichts Vergleichbares an eigenwilliger Originalität zu nennen: nicht sehr groß in den Abmessungen, aber voll großartiger Gestaltung in der kraftvollen Gliederdichte seiner in den gewagtesten Gegensätzen aufgebauten und gerade dadurch zu raumbindender Struktur geformten Schauseiten, denen wieder die Portale mit ihren wuchtigen Säulenstellungen und reichdurchfensterten Risaliten sowie dem krönenden Schmuck ihrer Figuren rhythmische Ordnung voll unvergeßlicher Feierlichkeit verleihen. Hier steht wahrhaft zeitlos große Form vor uns, auch aus der Ruine (Abb. 8) spricht sie noch laut und eindrucksvoll genug. Man sollte sie retten, wiederherstellen und den Bau zu repräsentativen staatlichen Zwecken nutzen. In Warschau hat das Parlament beschlossen, das Schloß innerhalb 5 Jahren wieder erstehen zu lassen, Schloß Lazienki vor den Toren Warschaus ist bereits errichtet. In Berlin aber wird weiterhin gesprengt und eingerissen — ein unbegreiflicher Akt fanatischen Zerstörungswillens, den die Geschichte als sinnlos und frevelhaft verurteilen wird.

Ernst Gall

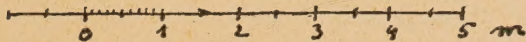
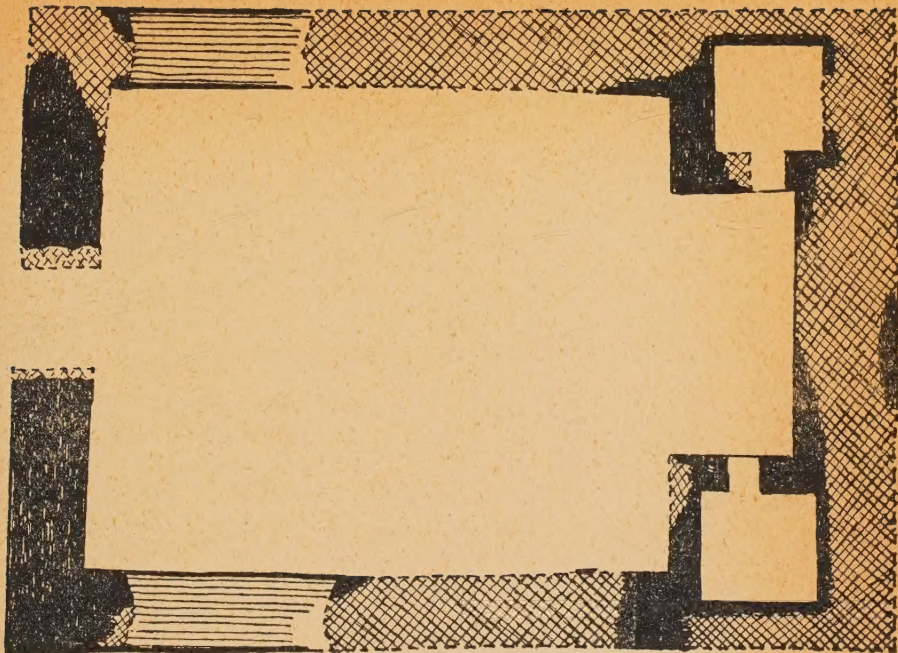
Nachwort der Redaktion: Wie nach Drucklegung des vorliegenden Heftes bekannt wird, ist das Berliner Schloß mittlerweile nahezu vollständig eingeebnet worden.

AUSGRABUNG EINER FRÜHMITTELALTERLICHEN MISSIONSKAPELLE IN HOLSTEIN

(Aus der Arbeit des Kunsthistorischen Institutes Kiel)

Studenten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Kiel (Ordinarius Prof. Dr. Sedlmaier) gruben unter der Leitung des Unterzeichneten (als Lehrbeauftragten für Kunstgeschichte des niederdeutschen Raumes) in diesem Sommer in der Kirche zu Bornhöved (Holstein) eine in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts zu datierende Missionskapelle aus. Damit erweitert sich unsere Kenntnis dieser Sonderform des frühmittelalterlichen Kirchenbaues; neben den Beispielen Hersfeld, Helmstedt und Oberndorf bei Arnstadt steht nun ein Beleg aus dem Norden, aus dem bisher überhaupt kein Bauwerk des 10. und 11. Jahrhunderts bekannt war. Die Grabung erfolgte im Rahmen der intensiven Erarbeitung der schleswig-holsteinischen und niedersächsischen Baudenkmäler durch das Institut, die mit praktischen Übungen, Einführung in Grabungstechnik, Vermessung und Planzeichnen usw. verbunden ist.

Die Kirche von Bornhöved ist ein einschiffiger Feldsteinbau, der in den Kreis der „Vizelinkirchen“ gehört. 1149/50 wurde ein Altar in ihr geweiht und 1162 werden die Einwohner Bornhöveds in einem bischöflichen Brief wegen ihres Fleißes im Kirchenbau gelobt. Der heutige Bau geht im Langhaus auf die Mitte des 12. Jahrhunderts zurück und galt als Urbau, während der Chor nachreformatorisch verändert erscheint. Durch Zufall wurden vor einigen Jahren in diesem Chor zwei Mauerzüge angeschnitten, die auch über die Gestalt des ersten Chors Auskunft zu geben versprochen. Die daraufhin unternommenen Probegrabungen führten jedoch zu Dingen, die nicht zu der üblichen Chorform paßten. Bei der jetzt seitens des Instituts ausgeführten planmäßigen Grabung legten wir die Mauerzüge, Fundament und bis zu 0,70 m aufgehendes Mauerwerk eines ursprünglich selbständigen Baues frei, der ohne viel hypothetische Annahmen rekonstruiert werden kann. Es handelt sich um einen im Außenmaß 8,50 zu ca. 12 m großen rechteckigen Bau, der im Innern eine lichte Weite von 6,80 m und 9,20 m Tiefe hat. Am Ostende dieses kleinen Raumes springen aber beiderseits Eckräume ein, so daß sich hier der Hauptraum auf 3,75 m verengt und dieser als ein annäherndes Quadrat mit querrrechteckigem Ansatz gesehen werden kann (vgl. Abb.). Die Eckräume sind auffällig klein (im Süden 1,70:1,60 m licht, im Norden 1,66:1,41 m licht), ihr Estrich liegt 40 cm über dem durchgehenden Gipsestrich des Hauptraumes. 0,57 m weite Türöffnungen mit Stufen führen von dem querrrechteckigen Ansatzteil des Hauptraumes hinein. Diese Eckräume sind an den Außenseiten aus dem Umfassungsmauerwerk ausgespart, also ursprünglich. Die Westmauer des Baus, die etwas stärker als die Seitenmauern ist, wurde in der Mitte durch Gruftanlagen in der späteren Kirche zerstört, doch erlaubt der Befund an den Abbruchkanten die Annahme eines westlichen Eingangs von etwa 1,40 m Weite. Die wichtigsten Aufschlüsse jedoch gaben die Süd- und Nordmauer; diese waren ursprünglich an den Westenden in 55 cm Höhe auf einer Strecke von ca. 2,50 m glatt abgeputzt und sind erst später sehr



mangelhaft überbaut worden. Hier waren demnach zuerst weite Öffnungen, deren Gewände an zwei Stellen noch festgestellt werden konnten.

Dieser sorgfältige, innen und außen mit weißem Gipsmörtel verputzte Feldsteinbau wurde bei dem Kirchenbau um 1150 als Chorteil genutzt, die Westmauer in einer Weite von 4 m als Triumphbogen ausgebrochen; die seitlichen Öffnungen wurden geschlossen, nur auf der Südseite blieb eine Tür von 1 m Durchgangsweite, und der Estrich wurde um 40 cm erhöht. Die Eckräume im Osten blieben jedoch erhalten. Nach Westen schloß sich das neue Schiff an, die Ansatzfugen konnten festgestellt werden. Doch wesentlich bleibt die Frage nach der Zeitstellung und dem Verwendungszweck des Ursprünglichen. Nach den geschichtlichen Verhältnissen in Holstein ist zu sagen, daß der kleine Kapellenbau vor 1066 entstanden sein muß, da sich zwischen 1066 und 1127 infolge der Slavenunruhen keine christlich-deutsche Bautätigkeit vollziehen konnte. Auch die Estrichunterschiede machen einen größeren Zeitabstand des ersten vom zweiten Bau wahrscheinlich. Bisher wußten wir nur von einem einzigen Steinbau in Holstein, wenn man von der Alt-Lübecker Kirche absieht, das ist das Oratorium

von Warder bei Segeberg, das der um 1170 schreibende Chronist Helmold erwähnt: er hatte es als Junge gesehen und hielt es für ein Zeugnis der Anfänge des Bistums Oldenburg im 10. Jahrhundert. Für unseren Fund bleibt die Zeit vom Ende des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts offen. Der Zweck wird der einer Missionskapelle gewesen sein. Die beiden weiten Öffnungen in der Süd- und Nordmauer sind ähnlich wie in Helmstedt vorzustellen (vgl. Zs. f. Denkmalpflege 1932 S. 81 ff.). Der Altar wird im quadratischen Raumteil gestanden haben und die Rechtecknische im Osten macht es wahrscheinlich, daß der Priester hinter dem Altar zelebrierte. Die Nebenräume entsprechen ähnlichem, wenn auch größerem Vorkommen in ottonischer Zeit. Die Öffnungen in den Seitenmauern erlaubten Außenstehenden die Sicht auf das heilige Geschehen. Eine Missionskapelle eben an diesem Ort zu bauen, lag nahe, denn der slavisch-wendische Name für Bornhöved „Swentipole“ deutet darauf, daß es ein Mittelpunkt des wendischen Naturgottkultes war, in den die von Bremen geleitete Mission um die Jahrtausendwende eindrang.

Wir konnten hier nur das Wesentliche des Grabungsbefundes mitteilen, ein ausführlicher Bericht mit Plänen und Photos wird 1951 in der Zeitschrift der Gesellschaft für schleswig-holsteinische Geschichte, die die Mittel für die Durchführung der Grabung bereitstellte, erscheinen. Das Kieler Institut wird im Interesse der Schulung seiner Studenten weitere Grabungen durchführen. Vorgesehen sind zunächst Grabungen im Kloster Cismar und in Schleswig, wo der Unterzeichnete vor Jahren ein Kirchenfundament unter dem Marktplatz anschnitt, das wahrscheinlich das der im 13. Jahrhundert zerstörten Jakobikirche ist.

Alfred Kamphausen

WIEDERHERSTELLUNG HISTORISCHER BAUTEN IN NÜRNBERG

Die Ausbesserungs- und Wiederaufbauarbeiten an den Gebäuden der Kaiserburg haben gute Fortschritte gemacht. Der Instandsetzung bewohnbarer Gebäude wie der Burgamtmannswohnung und der Himmelsstallung folgte die Ausbesserung von Schäden an der Doppelkapelle und vor allem die Wiederherstellung des Pallas. Die Stadt Nürnberg hat damit ihren bekrönenden Abschluß wieder gewonnen. Bei der Instandsetzung des Rittersaals und der darüberliegenden Dürnitz konnten später abgetrennte Räume wieder einbezogen werden.

An der Sebalduskirche ist die Arbeit nach Fertigstellung des Langhauses zunächst zum Stillstand gekommen. Doch soll der Chor, dessen Wiederherstellung die nächste Aufgabe darstellt, jetzt sein Dach erhalten. Die schwierigen Sicherungsarbeiten an den Türmen sind noch nicht abgeschlossen.

Auch in St. Lorenz wurde zunächst das Langhaus fertiggestellt. Im Chor wurden im Sommer 1950 die ausgewichenen Pfeiler gerade gerichtet; durch Eisenbetonversteifungen und Verankerungen sind die Voraussetzungen für die Wiedereinwölbung und Aufbringung des Daches geschaffen. Die Schiffe beider Kirchen haben ihren Kunst-

besitz wieder erhalten. St. Lorenz bietet außerdem den Kunstwerken aus der Jakobs- und Heilig-Geistkirche Unterkunft, soweit diese nicht in zwei eigens dafür eingeräumten Sälen des Germanischen Nationalmuseums untergebracht sind.

Der Hallenbau der Frauenkirche ist wieder eingewölbt, die Arbeiten am Chor sind im Gang. In der Marthakirche wurden die alten Glasgemälde wieder eingesetzt. Die Klarakirche erhält zur Zeit Dach und Holztonnendecke. In der Elisabethenkirche konnte nach der Instandsetzung der Außenkuppel auch die innere Stuckkuppel vollendet werden. Eucharius- und Tetzelskapelle, die ältesten Bestandteile der Egidienkirche, sind völlig wiederhergestellt und eingerichtet. Auf der Landauer Zwölfbrüder-Kapelle konnte wenigstens das Dach aufgebracht werden. Vor den Toren der Stadt wurden die St. Johanniskirche, die Peterskapelle und das Kirchlein von St. Jobst, schließlich auch die St. Georgskirche in Kraftshof wieder eingeweiht und mit den mittelalterlichen Einrichtungsgegenständen ausgestattet.

Von den Arbeiten im Germanischen Nationalmuseum sind vor allem die Wiederherstellung des Galeriebaues, weiterhin die Arbeiten an den Mönchshäusern, am Refektorium und besonders an der Karthäuserkirche zu erwähnen.

Das unter der Obhut der Stadt stehende Albrecht-Dürerhaus ist soweit wiederhergestellt, daß nur besonders sachkundige Besucher Veränderungen wahrnehmen werden. Viele Stadtmauertürme wurden wieder bewohnbar gemacht. Die Wiederinstandsetzung von Weinstadel und Unschlitthaus geht ihrer Vollendung entgegen.

Julius Lincke

DIE WARTBURG 1950

Die Wartburg hatte im April 1945 eine kurze Beschießung durch schwere und leichte Artillerie erfahren. Es war ein Glück für die Burg, daß diese Beschießung nicht die bekannten historischen Räume der Wartburg: Lutherstube, Elisabeth-Kemenate, Sängersaal usw. berührte. Immerhin entstanden Schäden an den Bauwerken, Räumen und Kunstsammlungen, zu deren Wiederherstellung in den letzten 5 Jahren bereits über 100 000 Mark von der Wartburgstiftung aufgebracht worden sind.

Es galt die westliche Ringmauer am Kommandantengarten wieder hochzubringen, den östlichen Wehrgang zwischen Bergfried und Palas, der völlig zerstört war, wiederherzustellen, die schweren Schäden in der Torstube über dem Burgtor, im Kaiserzimmer der „Neuen Kemenate“, in der „Dirnitzlaube“ und am Fachwerkbau des Gadem (Haus der Kammerherren) zu beheben. Diese Arbeiten sind seit 1945 durchgeführt worden; ebenso wurden die zerschossenen Fenster an der Dornitz, am Landgrafenhaus und am Torhaus ersetzt. Längere Zeit nahm die Behebung der Schäden an den Kunstsammlungen der Burg in Anspruch, vor allem die Wiederherstellung der Stammstube der einstigen Burgherren der Wartburg, einer einzigartigen Porträtgalerie von Wettiner-Bildnissen des 16. und 17. Jahrhunderts. Auch machte die Ergänzung der Buntfenster (Glasmalereien des 19. Jahrhunderts) in der großen Torstube und in der Kapelle einige Sorge und erforderte eine geraume Zeit.

Von den wertvollen Kunstsammlungen der Burg ist, mit Ausnahme der künstlerisch hochwertigen Waffensammlung der Rüstkammer, alles wieder aus der zeitweiligen Verlagerung an Ort und Stelle gebracht worden. Auch die Luther-Galerie in den Reformationszimmern ist wieder aus der Verlagerung zur Burg zurückgekehrt und schmückt neben der Lutherstube als gemalte Luther-Biographie die oberen Räume der Vogtei.

Neu eingerichtet wurden in der letzten Zeit ein Schwind-Kabinett mit originalen Entwürfen des Meisters zur Elisabeth-Galerie, ein Paul-Thumann-Zimmer mit Entwürfen zu seinen Luther-Gemälden, ferner das Archiv der Burg, das aus dem Dachstuhl des Ritterhauses aus Sicherheitsgründen in die frühere Hofküche im Landgrafenhaus verlagert wurde.

Der heutige Besucher der Wartburg wird sie im Großen und Ganzen in ihrem früheren Zustand vorfinden. Zwar reicht der Besuch zahlenmäßig noch nicht an die Frequenz der Friedensjahre heran, aber im letzten Jahre wurden doch etwa 150 000 Besucher gezählt.

Hermann Nebe

„GOTIK IN TIROL“

AUSSTELLUNG IM INNSBRUCKER FERDINANDEUM (Juni—September 1950)

(Mit 4 Abbildungen)

Die Bedeutung der Innsbrucker Ausstellung und die Tatsache, daß ihr Besuch nur wenigen deutschen Fachgenossen möglich war, haben uns zur Aufnahme des nachfolgenden Aufsatzes bewogen, dessen Umfang das sonst für die Ausstellungsberichte der „Kunstchronik“ übliche Maß überschreitet.

Die Redaktion

Das von V. Oberhammer geleitete Unternehmen bot einen ausgezeichneten Überblick über die Tiroler Bildschnitzerei und Tafelmalerei des späten Mittelalters. Dank der reichen Beschickung aus Nord- und Südtirol, aus Österreich, Deutschland, der Schweiz und Frankreich ging es weit über die auf das in Südtirol noch vorhandene Material beschränkte Ausstellung hinaus, die N. Rasmo 1948—49 veranstaltet hatte (vgl. Rasmo, Mittelalterliche Kunst Südtirols, Bozen 1949).

Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert stehen die erhaltenen Werke (die Madonna Nr. 9 gehört doch wohl einem westlicheren Kunstkreis an) noch verhältnismäßig isoliert und schließen sich nur ausnahmsweise zu Gruppen zusammen. Dies gilt noch für ein Hauptwerk der deutschen Tafelmalerei vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, dessen Bedeutung erst durch die kürzlich vorgenommene sorgfältige Entfernung der Übermalungen sichtbar geworden ist, die Tafel aus Schloß Tirol (Nr. 15; Abb. 2). Oberhammer mußte sich für seine auffallende frühe Datierung (zwischen 1370 und 1372) allein auf die historische Kombination verlassen, wobei es ihm auch gelang, wahrscheinlich zu machen, daß ein Ereignis des Jahres 1370 dem Auftrag zugrunde lag.

Bald nach 1400 setzt südlich des Brenners, in Bozen, in der Bischofsstadt Brixen und

im kleinen Bruneck, eine reiche Kunstübung von ausgesprochenem Eigengepräge ein, die schließlich einen überragenden Künstler, Michael Pacher, hervorbringt. In welcher Weise die Pachersche Kunst aus der Südtiroler Tradition herauswächst, ist eine noch nicht völlig geklärte Frage. Das reiche Nebeneinander der Kunstwerke auf der Ausstellung führte jedenfalls Datierungen ad absurdum, die sich in der Pacherliteratur bis in die jüngste Zeit eingestrichelt haben. Eine von ihnen ist schon im Katalog (Nr. 125) mit Recht nicht wieder aufgenommen worden, von einer zweiten wird später die Rede sein. Diese Datierungen beruhen fast ausnahmslos auf Identifizierungen erhaltener Objekte mit in alten Nachrichten erwähnten. Die Erwähnungen sind aber stets so summarisch, daß eine sichere Beziehung auf ein noch existentes Werk oder gar auf den einzig existenten Teil eines solchen nur in den seltensten Fällen möglich ist. Wahrscheinlichkeitsschlüssen ist aber der Boden entzogen, wenn sie auf die entwicklungsgeschichtliche Stellung des zu identifizierenden Objektes keine Rücksicht nehmen. In der Südtiroler Kunst führte ungefähr von 1420 bis etwa 1470 die Plastik. Gleich zu Beginn des halben Säkulums künstlerischer Tätigkeit, das dem Schaffen Michael Pachers vorausgeht, treffen wir auf ein Kunstwerk von hohem Rang (Nr. 35). Sein Schöpfer wurde von N. Rasmo mit jenem Hans von Judenburg identifiziert, der 1421 mit der Ausführung der Tafel des Hochaltars der Bozener Pfarrkirche betraut worden ist. Der Schnitzer gehört in deutschen Landen zu den feinsten Künstlern des weichen Stils. Dem Anschein nach aus der Tiroler Tradition herausgewachsen — eine sichtliche Vorstufe seines Johannes d. T. (Nr. 35b) ist die Apostelfigur Nr. 39 —, zeigt er in den bisher bekannten Schreinfiguren bzw. Flügel- und Taufdeckelreliefs (Nr. 36) keinen direkten Zusammenhang mit steirischer oder Wiener Kunstübung, wie man aus dem Namen folgern könnte. Für die Beurteilung der Schnitzaltarwerke Pachers ist es wichtig zu wissen, daß in Bozen bereits 1421 eine Tafel in Auftrag gegeben wird, die im Schrein mit vollplastischen Figuren eine Handlung wiedergibt und die auf den geschnitzten Flügeln in hohem Relief Marienlebensszenen in räumlichem Zusammenhang zeigt. Der Schrein der Bozener Tafel ist bekanntlich Michael Pacher in seinem Grieser Vertrag als Vorbild genannt worden, wobei natürlich an ikonographische, nicht an stilistische Anlehnung zu denken ist. Es wird also wahrscheinlich, daß die Trinität nicht wie beim Kreuzaltarwerk von St. Korbinian (Nr. 41) durch drei Figuren, sondern wie in Gries durch zwei Figuren und die Taube dargestellt war. Engel und architektonische Teile mögen das Vorhandene vervollständigt haben. Eine weitere Frage ist die kompositionelle Verbindung der erhaltenen drei Figuren. In Innsbruck hat man erkannt, daß die bisherige Aufstellung jedenfalls insoweit falsch war, als Maria auf tieferer Basis knien muß, um von ihrem Sohne die Krone empfangen zu können. Aber auch das räumliche Verhältnis der Figur Gottvaters zu der Christi ist noch zu diskutieren. Soweit ich sehe, werden die erste und zweite Person der heiligen Dreifaltigkeit stets in gleicher Höhe thronend dargestellt. Die Tatsache, daß beide Figuren der Gruppe auf gleich hoher Bank sitzen, spricht jedenfalls dafür, daß dies auch hier der Fall war.

Der Schnitzstil des Hans von Judenburg wurde in Südtirol von seiner Schule fort-

gesetzt. Wir sehen dies einerseits an den Schreinfiguren von St. Sigmund und andererseits an den Marienlebenreliefs in der Ursulinerinnenkirche in Bruneck. Auch in der Ausstellung konnte das Nachwirken seiner Plastik in einzelnen Figuren, die teilweise noch dem späten weichen Stil (Nr. 40, 52), teilweise aber der schweren und klobigen Kunst der Sechzigerjahre angehören (Nr. 64, 84), festgestellt werden. Bei den zwei letztgenannten Werken ist es immerhin auffallend, daß sie keinen Einfluß der Schnitzkunst Hans Multschers, dessen Sterzinger Tafel bei ihrer Entstehung bereits aufgestellt war, zeigen.

Leider kennen wir keine führende Persönlichkeit der gleichzeitigen Südtiroler Tafelmalerie. Ihre genaue Erforschung ist deshalb nötig, weil Michael Pachers künstlerische Tätigkeit allem Anschein nach von der Malerei ihren Ausgang genommen hat. Die auf seine Jugendwerke zuführende Entwicklung trat auf der Ausstellung schon deshalb klarer als bisher zutage, weil der seit Semper meist vernachlässigte Freisinger Bestand herangezogen worden ist. Das früheste ausgestellte Werk der Südtiroler Tafelmalerie von 1420 bis 1470 waren zwei Flügelbilder (Nr. 31), die in Gesichtstypen und Faltengebung an das um 1410 entstandene Jauffenberg-Epitaph anknüpfen. Namentlich an das Bild mit der Anbetung der Könige schließen dann die frühen Flügelbilder des Meisters von St. Sigmund (in Köln und Basel; Nr. 43) und das in seiner Werkstatt entstandene Kreuzaltarwerk (Nr. 41) an. In den Bildern der Tafel von St. Sigmund selbst offenbart sich dann zum erstenmal in der Südtiroler Tafelmalerie der neue Raumwille, dessen Andeutung wir schon in den geschnitzten Reliefs (Nr. 35c) des „Hans von Judenburg“, der uns zwar als Maler überliefert, dessen malerische Tätigkeit uns aber noch verborgen ist, erkennen können. Da es nicht sehr wahrscheinlich ist, daß eine neue Raumdarstellung sich in geschnitzten Werken früher als in gemalten offenbart, muß hier mit einer Lücke im erhaltenen Material gerechnet werden. Noch in der Endphase des weichen Stils sind ferner die um die Jahrhundertwende anzusetzenden Tafelbilder der Brixner Schule, vor allem die in Wien (Nr. 75) und Kaschau (abgebildet: Jb. Kaiserh. XXXII, 1915, S. 256 ff.) aufbewahrten Flügel einer Marien tafel verhaftet. Sie zeigen aber bereits ein Eindringen realistischer Züge. Ihr Maler wurde bisher gewöhnlich mit Jacob Sunter in Zusammenhang gebracht. Dieser uns urkundlich nicht überlieferte Name ist auf einem Fresko gleichen Stils des Brixner Kreuzgangs zu lesen. In letzter Zeit schrieb N. Rasmo die Malereien dieses Stiles Lienhart von Brixen zu, der von 1460 bis 1474 urkundlich erwähnt ist und Hofmaler der Bischöfe war. Von den zwei geschnitzten Figuren einer Marienkrönung in Säben (sie gehören einem andern ikonographischen Typus an als die Gruppe des „Hans von Judenburg“), die „ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben werden dürfen“ (N. Rasmo), läßt sich in der Tat eine Brücke zu den Brixner Fresken und vor allem zu den Flügelbildern von Wien und Kaschau schlagen. Sowohl Gesichtstypen und Faltengebung als auch Einzelheiten wie die Behandlung der Locken sind nahe verwandt. Die Malereien zeigen wie die Bilder in St. Sigmund weder italienischen noch westlichen Einfluß.

Ein Eindringen westlicher Stilelemente ist zuerst um 1460 festzustellen. Da die Bilder

dieser Gruppe durch feste Verbindungsglieder einerseits mit den vorangehenden und andererseits mit den nachfolgenden südtirolischen Tafelbildern verknüpft und Parallelen mit der Südtiroler Plastik erkennbar sind, erscheint ihr Ursprung nicht bezweifelbar. Die Kenntnis franco-flandrischer Kunst läßt sich zuerst in zwei in Freising aufbewahrten Flügeln einer kleinen Stephanustafel (Nr. 82) feststellen, die aus der Brixner Gegend stammen. Obwohl die vier Bilder nicht vor 1460 entstanden sein können — die Figur des Stephanus findet eine genaue Stilparallele in den zwei geschnitzten heiligen Diakonen (Nr. 84) — wirkt hier noch der franco-flandrische Stil von 1410 — man sehe etwa die Miniaturen der „Merveilles du monde“ (Paris, B. N. Ms. fr. 1810) — in einzelnen orientalisch gekleideten Figuren nach. Auch in der Farbigkeit ist ein Nachleben der Kunsttendenzen des ersten Jahrhundertdrittels zu beobachten. Der landschaftliche Hintergrund enthält aber bereits das Straßennmotiv eines der Sterzinger Flügelbilder. Eine schärfere und präzisere Durchbildung findet sich in zwei stilistisch eng verwandten Flügeln mit vier Marienlebenbildern im Ferdinandeum (Nr. 83), die den realistischen Stil noch ausgeprägter zeigen und erzählende Landschaften aufweisen, die aus der Vogelperspektive gesehen, aber noch rein additiv aus spielzeugartig gestalteten Einzelheiten zusammengesetzt sind. Ein anderes Werk dieser Stilstufe mit ähnlichen kräftigeren Weißhöhungen, die Geburt Mariae des Ferdinandeums (Nr. 67), zeigt hingegen keinen Zusammenhang mehr mit dem Ende des weichen Stils. Der Realismus strebt hier in Einzelheiten bereits stoffliche Wirkung an. Gewisse stillebenartige Motive sind übrigens schon in dem Bilde gleichen Gegenstandes vom sogenannten „Lienhart von Brixen“ (Kaschau) enthalten. Das Innsbrucker Bild war von Pächter dem Uttenheimer Meister zugeschrieben worden. Es zeigt ganz ähnliche Typen und Falten (z. B. der Kopftücher) wie die Bilder der Augustinuslegende (Nr. 109) und andere seiner Werke. Die Verwandtschaft ist noch stärker bei der abgesägten Vorderseite des Flügelbildes mit der ganz flächenhaft gestalteten Darbringung im Tempel (wo jetzt?), die in einer guten Photographie von Höfle studiert werden kann. Ob das Bild von der *Hand* des Uttenheimer Meisters stammt, wird sich endgültig erst nach sorgfältiger und vorsichtiger Reinigung der stark verschmutzten Bilder Nr. 109 und 110 erweisen. Die enge Stilverwandtschaft mit Nr. 109 und 110 und der stilistische Zusammenhang des Werkes einerseits mit „Lienhart von Brixen“ und andererseits mit Nr. 82 und 83 scheinen mir jedenfalls zu evident zu sein, um es mit Oberhammer dem Nordtiroler Kunstkreis zuzuweisen. Die Geburt Mariä (Nr. 67) ist das erste Gemälde mit einem Raumbild, das nicht dem südtirolischen, letzten Endes noch trecentesken Raumempfinden entspricht, sondern in vom Meister E. S. gestochenen Kompositionen sein Vorbild hat. Für den in den Sechzigerjahren sich vollziehenden Stilwandel ebenso bezeichnend sind zwei Marienlebenbilder aus Freising, die kompositionell ganz aus der Multscher-Werkstatt herausgewachsen sind. Der Tod Mariae ist nicht von dem in Sterzing, sondern von dem in Karlsruhe abzuleiten; die Rückseiten zeigen in den Landschaften wieder das Straßennmotiv der Sterzinger Flügel und in den Schergenfiguren deren starke Bewegungen. Die tiefe, leuchtende und stoffliche Farbgebung geht aber über die schwäbische Stilstufe hinaus und zeigt zum erstenmale

in Südtirol jene reiche, bunte und strahlende Palette, die wir von Michael Pachters Frühwerken kennen.

Zu den Werken im gleichen Stil wie die aufgezählten Bilder aus Freising und Innsbruck, dem Stil des dritten Jahrhundertviertels, gehören aber auch zwei Schöpfungen des in der Ausstellung glänzend vertretenen Meisters von Uttenheim, den vor 50 Jahren R. Stiaßny mit dem urkundlich erwähnten Hans Pacher zu identifizieren versuchte, eine bisher unfruchtbar gebliebene Hypothese. Diese Werke sind einerseits die acht Flügelbilder einer Augustinustafel (Nr. 109) — das Fragment in München (Nr. 108) ist formal und koloristisch vorgeschrittener — und ein doppelseitiges Flügelbild eines sehr großen Marien- oder Annenaltarwerkes (Nr. 110). Die häufige Datierung des letztgenannten Flügelbildes in die Achtzigerjahre ist einer jener Fälle, in denen die Beziehung eines Werkes auf ein überliefertes Datum lediglich Verwirrung angestiftet hat. Wir wissen nicht mehr, als daß ein Annenaltar (der Altartisch, nicht das Altarwerk) der Kirche des Klosters Neustift 1453 geweiht wurde. Das gibt nicht mehr als einen terminus post für die Tafel. 1485 erfolgte infolge des inzwischen ausgeführten Chorumbaues die Neuweihe des Hochaltares. Keine Nachricht ist übermittelt, daß eine neue Tafel bestellt wurde. Es ist sehr wohl möglich, daß das nach 1453 entstandene Altarwerk, und zwar gleichgültig ob der Neustifter Flügel ihm angehört hat oder nicht, einfach wieder aufgestellt worden ist.

Der Stil des doppelseitigen Flügelbildes in Neustift (und der der eng verwandten Augustinusbilder) ist offensichtlich älter als der der Tafel von St. Wolfgang und zeigt keine Abhängigkeit von der Kunst Michael Pachters. Er leitet sich deutlich von der Brixner Tradition ab und ist in den genannten Bildern in Kaschau (vgl. Jb. Kaiserh. XXXII, 1915, 256 ff.) vorbereitet. Hier findet nicht nur das große Sippenbild aus Neustift eine unmittelbare (und zwar ikonographische und kompositionelle) Vorstufe, sondern auch das Treppenmotiv eines der Augustinusbilder. Auch das unvermittelte Nebeneinander zweier kompositionell übergreifender Szenen, das wir zweimal auf den Augustinusflügeln antreffen, findet sich bereits auf der Rückseite des Wiener Flügelbildes (Nr. 75). Die in Nr. 110 vereinzelt sichtbaren Licht- und Schatteneffekte sind in der Tiroler Kunst nicht zum erstenmal von Pacher angewandt worden, sondern finden sich schon in Nr. 83 und noch mehr in Nr. 67. Parallelen zur Typen- und Faltenbildung der Bilder lassen sich in der Südtiroler Plastik von 1470 feststellen. Es scheint mir außer Frage zu sein, daß Nr. 109 und 110 kurz nach den Kaschauer Bildern und gleichzeitig mit Nr. 67 entstanden sind.

Die Umstände brachten es mit sich, daß Michael Pacher auf der Ausstellung fast nur als Maler studiert werden konnte. Das einzige Schnitzwerk, das von ihm zu sehen war, die Madonna aus St. Lorenzen, ist durch die häßliche neue Fassung stark um ihre Wirkung gebracht. Wenn wir uns vorstellen wollen, wie originale (in allen Teilen erhaltene) Fassungen Pachters ausgesehen haben, müssen wir als Stimmgabel Werke anderer Künstler benützen, deren Oberfläche überall intakt ist. Wir erkennen dann, daß von „Hans von Judenburg“ (Nr. 35) bis „Hans Klocker“ (Nr. 145, 148, 149) die Prinzipien sich so wenig verändert haben, daß wir annehmen dürfen, auch Meister



Abb. 1

A. Altdorfer: Der wundertätige Brunnen (Ausschnitt)

Z. Zt. ausgestellt im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg (s. Ausstellungskalender)



Abb. 2.

Meister des Altars von Schloß Tirol: Geburt Christi. Schloß Tirol



Abb. 3.

Meister der Marienleibnildchen: Permalbung Maria, 1959, Luzern: Galerie Fischer



Abb. 4.

Nachfolger des Friedrich Pacher: Kreuzigung. Um 1510.
Graz, Johanneum



Abb. 5.

*Kreis des Hans Klocker: Madonna. Um 1480.
Turin, Museo Civico*



Abb. 6. Berlin, Schloß, Südwestecke. Zustand vor der Sprengung vom 16. September 1950



Michael habe sie übernommen. Leider fehlt es hier an Raum, die Entwicklung des Künstlers aufzuzeigen.

Auf der Ausstellung wurde vor allem Michaels ausführende Hand klar erkennbar. So sind die vier Laurentiusbilder (Nr. 86b) nach Pachers Entwurf ganz von einem bestimmten Gehilfen gemalt. Nur Gesellenhänden ist ferner die Ausführung der beiden Thomas Becketszenen (Nr. 88), der Rückseiten der eigenhändigen, von Donatellos Paduaner Altarwerk inspirierten Evangelistensymbolbilder, zuzuschreiben. Bei den Wolfgangsbildern aus München (Nr. 92) schließlich ist wenigstens die Mitarbeit von Gehilfen zu beobachten. Alle übrigen Kompositionen Michael Pachers, die auf der Ausstellung zu sehen waren, stammen von seiner Hand. Darunter befindet sich eine bisher als Arbeit des Künstlers noch nicht erkannte Schöpfung (Nr. 90) und ein neu-aufgetauchtes Werk (Nr. 97), dessen Rückseite, die interessante Umstilisierung von Nr. 96 mit Hinzufügung einer Landschaft, die genaue Unterbringung im Entwicklungsgang des Meisters gestattet. Oberhammers Zweifel an Pachers Autorschaft der Katherinenvermählung aus St. Peter (Nr. 95a) sind voll berechtigt. Das im Stil-empfinden den früheren Werken des „Meisters der Habsburger“ (z. B. Nr. 207) verwandte, sicher erst in den Neunzigerjahren entstandene Werk — eine kompositionelle Parallele ist das steirische Rottaler-Epitaph von 1505 im Johanneum — knüpft aber nicht an Michaels Spätwerke, sondern an seinen Stil um 1480 (Nr. 88, 91) an und deutet ihn, einen Bildgedanken des Meisters E. S. frei variierend, ins Flächenhaft-Lineare um. Leider ist dieser ausgezeichnete Gefolgsmann bisher sonst nicht erkennbar. Eine ähnliche Isolierung können wir bei drei Werken der Plastik beobachten. Die schöne Schnitzfigur eines heiligen Diakons (wahrscheinlich Laurentius; Nr. 143) im Ferdinandeum steht Pacher gleichfalls nahe, gibt aber von einem verschiedenen (und zwar einem ruhigeren) künstlerischen Temperament Zeugnis. Die geschnitzte Maria der Waldauf-Tafel (Nr. 130a), bei der leider einzig die Fassung des Gesichtes dem Eindruck von Originalfassungen nahekommt, ist bei aller Anlehnung an Pachers Stil doch für eine Schreinfigur zu reliefartig in der Fläche entwickelt, um auf seinen Entwurf zurückzugehen. Sind die abgelaugten Leuchterengel aus der Weiherburg übrigens wirklich dazu gehörig? Ebenso vereinzelt steht schließlich die sehr reizvolle, in der Feinheit der Durchführung an Multschers Spätwerke erinnernde Johannesschüssel aus Tratzberg (Nr. 185). Sie erscheint ebenso schwer lokalisierbar wie genau datierbar.

Von den als Persönlichkeit erfassbaren Trabanten Michael Pachers ist der Meister von Uttenheim, der erst als gereifter Meister unter seinen Einfluß geraten ist, der selbständigste und eigenartigste. Zwischen seinen Frühwerken, die höchstens als unabhängige Parallelen zu Michaels Frühwerken aufgefaßt werden können, und seinen reifen Schöpfungen vermittelt ein kleines, für häusliche Andacht bestimmtes Bildchen (Nr. 104), dessen Figuren vom Stil des Meisters E. S. beeinflusst sind, dem bereits die als gemeißelt gedachten Portalfiguren von Nr. 110 sich nähern und der auch in der Pustertaler Plastik (Nr. 139, 156) nachwirkt. Die Stephanusbilder in Moulins (Nr. 101), die in einzelnen Figuren noch Reminiszenzen an die orientalischen Kostüme von Nr. 82 aufweisen, sind bereits den Kompositionsgesetzen der Flügelbilder in

St. Wolfgang unterworfen. Auch die Uttenheimer Tafel (Nr. 102), das Fragment in München (Nr. 108), das nur links noch den Originalrand zeigt, die Flügelbilder einer mittelgroßen (Nr. 105—107) und einer kleinen Tafel (Nr. 110) zeigen mehr oder weniger stark Pacherschens Einfluß. In Farbgeschmack und Feinheit der Ausführung ist es der Meister von Uttenheim, der dem Schulhaupt am nächsten kommt.

Friedrich Pacher, der von Anfang an im Banne der reifen Kunst seines Verwandten oder Namensvettern steht, ist hingegen auch in den eigenhändigen Werken derb in der Ausführung, aber von ungewöhnlicher Erfindungsgabe. Er betätigt seine reiche Phantasie gerne im Betonen des Leidenschaftlichen, im Anbringen von wilden und krassen Zügen. Sein Bestes erreicht er in den großen, anscheinend von ihm selbst entworfenen, stark bewegten Gestalten der Heiligen Petrus und Paulus (Nr. 116). In andern Werken sind Gesellenhände feststellbar, aber außer in der späten Barbara-Tafel (Nr. 118), die möglicherweise ganz die Arbeit eines Gefolgsmannes ist, ist überall ein und derselbe Entwerfer zu erkennen. Die Abspaltung eines „Meisters von St. Corbinian“ dürfte nach der Ausstellung aus der Kunstgeschichte verschwinden.

In der Kunst Friedrich Pachers hat die des Marx Reichlich ihren Ursprung. Ähnlich wie etwa Strigel oder der ältere Holbein ist er ein Künstler, der zwischen zwei Zeitaltern steht und die Kunsttendenzen des fünfzehnten Jahrhunderts nie völlig aufgibt. Seine Werke zeigen häufig einen Überreichtum reizvoller Einzelheiten. Er gibt sein Bestes, wo er einfach und beschaulich schildert, wie in den Flügelbildern von 1502 (Nr. 134a; die Reliefs der Flügelinnenseiten sind zu derb und schwerfällig, um auf Reichlichs Entwurf zurückzugehen), die nicht nur zeitlich und thematisch, sondern auch in ihrer epischen Erzählungsart eine nahe Parallele zu Dürers Holzschnitten des Marienlebens bilden. Aus Reichlichs Werk zu streichen sind, wie bereits der Katalog andeutet, Nr. 127, 137 und 138. Auch die dort geäußerten Zweifel an Reichlichs Urheberchaft der Flügelbilder von Nr. 95 erscheinen bei der lahmen Erfindung und der konventionellen Ausführung verständlich. Man muß diese Figuren nur mit den lebendigen Gestalten von Nr. 130, 133 und 136 vergleichen, um des Qualitätsunterschiedes gewahr zu werden. Als plastische Parallele zu Reichlichs Figurenstil sind die ritterlichen Stifterfiguren aus Tratzberg (Nr. 188) in ihrer trefflichen Fassung und ihrer persönlichen Wiedergabe der Individualität bemerkenswert. Die entwicklungsgeschichtlich bedeutende Tat Marx Reichlichs ist aber ein malerischer Ausbau des Pacherischen Raumbildes und dessen engere Verbindung mit den Figuren. Der mantegneske Aufbau ist überwunden. Seine Klarheit ist einer reichen Überfülle von Motiven, die im endgotischen Sinne unklar sind und romantische Empfindungen erwecken, gewichen. In reifen Werken (Nr. 132) ordnen sich die Figuren ganz dem wirren Raumbild unter, ja nehmen sichtlich erst den zweiten Platz im Bildaufbau ein. Marx Reichlich wird durch diese Schöpfungen zum wichtigsten Bindeglied zwischen der Kunst Pachers und der der Donauschule, wobei die Frage offen bleibt, ob die modernsten Lösungen (Nr. 132) nicht bereits von Altdorfers Kunst beeinflusst sind.

Auf gleicher Stilstufe mit den frühen Werken Cranachs, Altdorfers und Hubers steht ein wahrscheinlich im Pustertal tätiger Gefolgsmann Pachers, der abwechselnd „Meister

von Niederolang" (Benesch), „Meister von Mitterolang" (Oberhammer) und „Meister der Marienlebenbildchen" (Wiener Katalog von 1938) genannt wird. Auf der Ausstellung nur durch ein eigenhändiges Werk vertreten (Nr. 180), gibt er sein Bestes im kleinen Format. Die vier Bildchen der Verkündigung und des Todes Mariae (St. Florian), der Begegnung unter der goldenen Pforte und der Heimsuchung (Dessau) schließt sich ein fünftes im Schweizer Kunsthandel mit der Vermählung Mariens (Abb. 3) an. Ähnlichen Stiltendenzen begegnen wir bei einem etwas derberen Bildchen der Kreuzigung im Grazer Johanneum, das dort Friedrich Pacher zugeschrieben wird und in der Tat aus dessen Stil herauswächst (Abb. 4). Als plastische Parallele zur reifen Donauschule kann der zweiseitig sichtbare, glänzend gefaßte, höchst lebendige Georgsschrein aus Ambras (Nr. 214) gelten.

Im ganzen Kunstkreis scheint Michael Pacher der einzige gewesen zu sein, der sowohl als Maler wie als Bildschnitzer tätig war. Der Einfluß seiner Kunst auf die Plastik war kaum geringer als auf die Tafelmalerei und reicht bekanntlich über die Grenzen Tirols hinaus. Die plastischen Trabanten erscheinen selbständiger als die malerischen. Vielleicht am interessantesten ist ein Schnitzer, der auf der Ausstellung mit einer reichen Auswahl von eigenhändigen Arbeiten und Schulwerken zu sehen war. Da die Anbetungsgruppe (Nr. 145 a) aus Saltaus in Passeier stammt, und uns ein Originalvertrag mit dem seit 1482 nachweisbaren Brixner Hans Klocker erhalten ist, worin bei diesem 1486 eine Tafel „in den corpus unseres lieben Herren gepurd" für das benachbarte St. Leonhard bestellt und 1488 und 1490 bezahlt wurde, schlug C. Th. Müller als „hypothetischen Deckbegriff" für den Schnitzer, dessen Werk er zusammenstellte, den Namen Hans Klocker vor. Bei dem stilistisch frühesten (eher vor als nach 1480 entstandenen) der Klocker zugeschriebenen Werke der Ausstellung, der Gruppe aus Ambras (Nr. 150), ist noch ein Nachwirken Multscherscher Kunst sowohl in den Typen wie im Sentiment zu beobachten. In den Achtzigerjahren gerät der Schnitzer unter den Einfluß der früheren Werke Pachers, bleibt aber — hier dem Uttenheimer Meister ähnelnd — in verschiedenen Stilelementen selbständig. So ist die Faltengebung stets im gotischen Sinne stärker gebrochen als bei dem Brunecker Meister und arbeitet daher den Körper viel weniger stark heraus. Klockers Werken sehr nahe steht auch eine sitzende Madonna (Abb. 5; zirka 75 cm hoch) mit gotischer Fassung der nackten Teile und Resten der Vergoldung (die Eisenkrone kaum dazugehörig) im Museo Civico von Turin (1869 erworben). Ein Nachklang des reifen Stils des Meisters E. S. scheint in der Faltengebung unverkennbar zu sein. In der engen Verbindung von Mutter und Kind bildet die Gruppe eine — in vielem eigenwilligere — Stilparallele zu Pachers Maria aus St. Lorenzen (Nr. 86 a). Die plastische Geschlossenheit des Werkes findet in der thronenden Madonna der Sammlung Oertel (Nr. 164), die auf der Stufe von Pachers später Salzburger Madonna steht, ihre Fortsetzung. Durch besondere Kraft des Ausdrucks fiel die so gut wie vergessene große Ölberggruppe aus Mils (Nr. 190) mit der ungewöhnlich lebendigen Bemalung der nackten Teile (die Gewänder sind überstrichen) besonders auf. Eine eingehende Untersuchung des in Tirol isolierten Werkes steht noch aus. Otto Pächts machte mich auf verschiedene

stilistische Übereinstimmungen mit dem Cruzifix aus Matzen (Nr. 186) aufmerksam, einem nervöseren und feineren, allerdings kleineren Werk, das auffallende Verwandtschaft mit den Figuren aus Mils im Fall der Haare, in dem deutlichen Herausschnitzen der Adern und in der starken inhaltlichen Konzentration aufweist. Ludwig Baldass

TRANSLOZIERUNG VON DECKENFRESKEN MIT STUCKDEKOR

Im Nachstehenden wird über eine Übertragung von Deckenfresken und Stuck berichtet, die in den Jahren 1939—1945 unter der Leitung des Unterzeichneten im Schloß Lobris (Kreis Jauer, Schlesien) durchgeführt wurde. Das zweistöckige Bibliotheksgebäude des Schlosses enthielt im Obergeschoß vier große Säle, deren Decken um 1700 freskiert und mit reichem, freihändig angetragenen Stuck versehen worden waren.

Den Anstoß zur Übertragung gab der Umstand, daß das Dach des Bibliotheksgebäudes erneuerungsbedürftig und daß die Balken an beiden Auflagern abgefault waren. Diese Balken lagen nur 50 cm voneinander entfernt und waren zum Teil bereits von unten abgesteift. Es war von vornherein klar, daß Fresken und Stuck bei der Erneuerung des Daches nur durch Abnahme gerettet werden konnten. Im Einvernehmen mit dem damaligen Preuß. Staatskonservator Min.-Dirigent Hiecke und Provinzialkonservator Prof. Grundmann wurde in Aussicht genommen, Fresken und Stuck in fünf anderen Räumen des Schlosses wieder anzubringen.

Die Decken des Bibliotheksbaues bestanden aus ganzem Windelboden. Die Arbeit wurde durch starke Eisendrähte erschwert, die mit langen Schmiedenägeln unter jeden Balken genagelt waren. Nach Entfernung des Windelbodens wurden die Deckenfresken in gleichmäßige Quadrate von etwa 60 cm Seitenlänge geteilt und die Schnittlinien mehrfach mit Papier überklebt, um das Ausbröckeln der Kanten beim Sägen des Putzes zu verhindern. Die mit dem Fuchsschwanz herausgesägten Quadrate wurden auf vorher hergerichteten Platten vom Gerüst her abgesteift. Soweit Stuck zu berücksichtigen war, wurde auf der Holzplatte vorher noch eine Lehmschicht angebracht, in die sich der Stuck hineinpreßte. Nunmehr konnte der Putz vorsichtig von oben und seitlich gelockert werden, wobei freilich die erwähnten Drähte und Nägel oft hinderlich waren.

Nach dem Abnehmen wurden im zweiten Arbeitsgang die Einzelteile von der Rückseite gesäubert, lose Teile entfernt, mit Leinwand belegt und mit Gips hintergossen. Hierbei war darauf zu achten, daß alle Einzelstücke dieselbe Stärke erhielten. Dann wurden die Einzelteile zum Trocknen aufgestellt.

Im dritten Arbeitsgang erfolgte das Anbringen der ausgetrockneten Einzelstücke an den Decken des Schlosses, die für die Übertragung ausgesucht worden waren. Die Auftragung wurde mit Schrauben und Gips in engen Fugen vorgenommen.

Die Kosten der recht umfangreichen und schwierigen Arbeiten betrugen etwa RM 25 000.—; als Mitarbeiter waren Bildhauer Laue, Kunstmaler Schneider und Stukkateurmeister Geisler beteiligt.

August Wilhelm Hogueve (Hannover), Architekt BDA

HOCHSCHULNACHRICHTEN

(Nachtrag zu Heft 7, S. 121—128 und Heft 8, S. 150—154)

FREIBURG/BR.

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

In Arbeit befindliche Dissertationen:

Claus Zoege von Manteuffel: Die Theorie der bildenden Kunst in Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhunderts. — Hadumoth Hanckel: Ikonographie des Narren.

LEIPZIG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Ordinariat: seit 1946 unbesetzt.

Stellv. Direktor seit 10. 9. 1948: Dozent Dr. H. Ladendorf.

Prof. mit Lehrauftrag (zugleich Direktor des Museums der Bildenden Künste): Prof. Dr. J. Jahn.

Lehrauftrag für Technologie: G. R. von Ebner-Eschenhaym.

Wiss. Assistent: Dr. F. Koch.

Wiss. Hilfskraft: B. Becker.

Bibliothek: über 12 000 Bände.

Photosammlung: etwa 15 000 Stück.

Diapositivsammlung: über 12 000 Stück Normalformat.

Abgeschlossene Dissertationen:

Ernst-Heinz Lemper: Das Astwerk. — Ch. Pickert: Die Brüder Riepenhausen.

In Arbeit befindliche Dissertation:

S. Heiland: Zur Ornamentik des 19. Jahrhunderts.

Abgeschlossene Diplomarbeit:

S. Heiland: Die Stellung der Künste in der ästhetischen Anschauung Stendhals.

In Arbeit befindliche Diplomarbeiten:

Chr. Bähr: Der Fußboden als architektonisches Element (mit besonderer Berücksichtigung der romanischen Kunst). — I. Petzold: Das Verhältnis der Stadtkunst zur Volkskunst am Beispiel der Geraer Malerei der 1. Hälfte des 19. Jhs. — E. Walther: Ikonographie und Bildform der religiösen Malerei des frühen 19. Jhs. in Deutschland. Vorstudien zur Auflösung der christlichen Ikonographie und Bildform in der modernen Malerei.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Aachen

Keramische Kunst von Josef Hehl, Xanten. Museumsverein Aachen, 16. Juli — 13. August 1950. Druck: I. B. Gerlach & Co., Düsseldorf. 2 Bl.

Ausstellung Jo Hanns Küpper, Aachen. Aquarelle, Rohrfederzeichnungen. Museumsverein Aachen, 16. 7.—1. 8. 1950. o. Dr. 2 Bl.

Augsburg

Große Schwäbische Kunstausstellung. Augsburg 1949. (Oktober — November.) Druck: Sternoffizin Augsburg. 18 S. 25 Abbildungen.

Berlin

Meisterwerke aus den Berliner Museen. Deutsche, italienische und altniederländische Malerei des 13.—16. Jahrhunderts. Ausstellung im Museum Dahlem.

Oktober 1950—März 1951. Druck: Brüder Hartmann, Berlin. 48 S. 24 Tf.

Bonn

Berliner Künstler. Malerei, Grafik, Plastik. Bonn, 27. Juli—27. August 1950. Druck: Carthaus, Bonn. 24 Bl., 35 Abb.

Braunschweig

„Indonesien.“ Städtisches Museum Braunschweig, August—September 1950. Druck: Waisenhaus-Buchdruckerei, Braunschweig. 4 Bl., 3 Abb.

Bruns, Gerda: Das Mantuanische Onyxgefäß. Kunsthefte des Herzog Anton Ulrich-Museums, Heft 5/1950. Braunschweig 1950. Druck: Herm. Jacobasch. 20 S. 4 Tf.

Schloß Cappenberg

Conrad von Soest und sein Kreis. Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund in Schloß Cappenberg, Juli—September 1950. 16 Bl., 32 Tf.

Düren

Ausstellung Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts aus Dürener Museums- und Privatbesitz. Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren. 7. Oktober—5. November 1950. Anlässlich der Teileröffnung des wiederhergestellten Museums. (Düren 1950. Druck: Carl Hamel) 20 S. m. Abb.

Düsseldorf

Holst, Niels von: Ostdeutsche Bildkunst. Herausgegeben anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 1950. — Düsseldorf-Kaiserswerth: Clasen (1950). 36 S. m. Abb.

Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler. 20. 8. bis 17. 9. 1950. Düsseldorf, Kunsthalle. Druck: Kölnische Verlagsdruckerei Köln. 19 Bl. m. Abb.

Essen

Folkwang Werkkunstschule Essen. Arbeitsbericht 1948/50. Ausstellung in der Gruga 1950. Verlag und Druck: Folkwang Werkkunstschule. 103 S., zahlreiche Abbildungen.

Freiberg/Sa.

Johann Christian Klengel, 1751—1824. Gemälde und Zeichnungen. Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg/Sachsen. Juni bis Juli 1950. 43 S. 25 Tf.

4. Ausstellung Erzgebirgischer Künstler 1950. Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg/Sa. August/September 1950. Stadtrat zu Freiberg, Amt für Volksbildung. Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. 4 Bl. 8 S. Taf.

Halle/S.

Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Max Kaus, Mai 1950. Galerie Henning, Halle (Saale). (Halle, Kreuz-Verlag, 3 Bl. 40 Tf.

Ausstellung Zeitgenössischer Kunst: Hermann Bachmann, Halle (Saale). Ölbilder — Zeichnungen. Juni 1950. Galerie Henning. o. Dr. 5 Bl. 28 Tf.

Rolf Müller-Landau. (Ausstellung) Galerie Henning Halle (Saale) 1950. 5 Bl. 20 Tf.

Hamburg

Orientalische Teppiche aus vier Jahrhunderten. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. 22. 8.—22. 10. 1950. Katalog bearbeitet von Kurt Erdmann: Druck: Hartung, Hamburg. 119 S. 49 Abb.

Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg. Der holländische Surrealist Melle. 11. Okt. bis 15. Nov. 1950. Druck: Moll-Winter, Lübeck. 6 Bl. m. Abb.

Hannover

Lovis Corinth. Gedächtnisausstellung zur 25. Wiederkehr seines Todestages. Landesmuseum Hannover. 16. Juli—3. Sept. 1950. o. Dr. 22 S. 8 Tf.

Verzeichnis der Kunstwerke nach 1800 im Landesmuseum Hannover. Sammlungen des Landes Niedersachsen, der Hauptstadt Hannover und des Vereins für die öffentliche Kunstsammlung. Hannover 1950. Druck: Max Vandrey, Hannover. X, 89 S. 32 Tf.

Lyonel Feininger. Aquarelle. Wanderausstellung 1950/51. Hrsg. Kestner-Gesellschaft Hannover. Druck: Vandrey, Hannover. 10 Bl. m. Abb.

Werner Scholz. Kestner-Gesellschaft Hannover. 3. September bis 8. Oktober 1950. Druck Vandrey, Hannover. 10 Bl. m. Abb. Ernst Ludwig Kirchner. Werke aus dem Nachlaß zum ersten Mal in Deutschland. Aus Anlaß seines 70. Geburtstages 1950. Kunstverein in Hamburg. Kestner-Gesell-

schaft, Hannover. Kunsthalle Bremen. Druck: H. Osterwald, Hannover. 13 Bl. m. Abb.

Innsbruck

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Kunstausstellung 1950: Gotik in Tirol. Malerei und Plastik des Mittelalters. (24. 6.—30. 9. 1950). Tyroliadruck Innsbruck (1950). 79 S. 96 Tf.

Katalog von Vincenz Oberhammer in Zusammenarbeit mit C. Th. Müller. Zur Ausstellung vergleiche S. 212—220 dieses Heftes.

Kassel

Louis Kolitz. Gedächtnisausstellung für den Direktor der Kasseler Kunstakademie (1879—1910). Hessisches Landesmuseum Kassel, 16. Juli—September 1950. Druck: Hessische Verlagsanstalt Kassel. 8 Blatt, 3 Abb.

Kiel

Deutsche Bildhauer der Gegenwart. Kunsthalle zu Kiel. Ausstellung zur Kieler Woche 20. Juni bis 18. Juli 1950. 6 Bl. (m. Abb.).

Köln

Wilhelm Leibl und Gustave Courbet. Zum 50. Todestag des Malers Wilhelm Leibl. Kölnischer Kunstverein und Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Druck Langsche Druckerei, Köln. 11 Bl., 13 Tf.

Lindau

Sonderausstellung Meisterwerke Augsburger Goldschmiedekunst aus Renaissance, Barock und Rokoko. Aus Leihgaben des Städtischen Maximilian-Museum Augsburg und des Bayerischen National-Museums München. Städtisches Museum Lindau/Bodensee (Einführung und Katalogtext von Norbert Lieb. Augsburg 1950).

Lübeck

150. Jahre Lübecker Museen. Eine Festschrift. Lübeck 1950. Druck: Rahtgens, Lübeck. 79 S. m. Abb.

Sankt-Annen-Museum Lübeck. Führer durch die historischen Wohnräume von H. A. Gräbke und Max Hasse. Lübeck 1950. o. Dr. 54 S. 23 Abb. (Lübecker Museumsführer, Bändchen 2.)

Meißen

Kunstaussstellung 1950 der Kreise Meißen/Döbeln/Freiberg. Druck: Sachsenverlag, Zweigwerk Meißen. 6 Bl., 9 Tf.

Memmingen

Max Unold. Werke aus 4 Jahrzehnten. Kreuzherrnsaal Memmingen. 4.—27. Aug. 1950. Druck: Memminger Zeitung. 4 Bl., 4 Tf.

München

Große Kunstaussstellung München 1950. Haus der Kunst, 19. Juli—8. Okt. 1950. Verlag F. Bruckmann, München. 158 S. m. zahlreichen Abbildungen.

Margret Bilger. (Ausstellung 1950.) Gurlitt-Verlag, München. o. Dr. 19 S., 7 Abb. Oskar Kokoschka. Aus seinem Schaffen 1907—1950. Ausstellung 1950. München: Prestel-Verlag 1950. 13 Bl. 16 Tf.

Zur Ausstellung „Bayerische Volkskunst“ im Bayerischen Nationalmuseum (Sommer 1950), 6 S., 10 Tf. und 8 Abb. (Text von Arno Schönberger; Illustrationen: Ruth Pothorn). Druck: Wolf & Sohn, München.

Oberammergau

Bairische Passions-Kunst. Ausstellung 1000 Jahre christliche Kunst im Zeichen

der Passion. Kunst-Haus von Oberammergau, 17. Mai—25. September 1950. Herausgegeben von der Ausstellungs-Direktion im Bayerischen Gewerbebund e. V., München. Kunsthistorischer Katalog von Karl Feuchtmayr. München, Schnell & Steiner. 41 S., 24 Tf.

Speyer

Pfälzische Sezession. Jahresausstellung 1950 im Historischen Museum der Pfalz zu Speyer. 28. Juli—27. August 1950. o. Dr. 4 Faltbl.

Stuttgart

Frühe italienische Tafelmalerei. Veranstaltet vom Stuttgarter Galerieverein in der Württ. Staatsgalerie, 13. 5.—25. 6. 1950. (Einführung von Robert Oertel, mit einem Beitrag von Kurt Wehlte: Zur Maltechnik der frühen Italiener.) — o. Dr. 64 S. 56 Tf.

Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Führer durch die vor- und frühgeschichtliche Abteilung. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1950. 27 S. m. Abb.

Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Führer durch die mittelalterliche Abteilung. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1950. 46 S. m. Abb.

Zwickau

Gruppe 1950. Ausstellung im Städtischen Museum Zwickau, Sa., vom 2. April bis 1. Mai 1950. 15 Bl. m. zahlr. Abb.

Bezirksausstellung Malerei, Graphik, Plastik. Verband der bildenden Künstler. Kreis Aue-Glauchau-Zwickau. Kulturbund z. d. E. D. (1950), 16 Bl.

AUSSTELLUNGSKALENDER

BAMBERG

Neue Residenz

25. 11.—31. 12. 1950: Die Jungsteinzeit (veranstaltet vom Bamberger Historischen Verein).

BERLIN

Schloß Charlottenburg

Ab 22. Oktober 1950: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Gemälde aus den Berliner Museen.

BIELEFELD

Städt. Kunsthaus

18. 11.—23. 12. 1950: Kunst in der Kleinwohnung. Malerei, Zeichnung Graphik, Plastik, Kunsthandwerk.

BREMEN

Kunsthalle

8. 10.—5. 11. 1950: Französische Graphik aus drei Jahrhunderten.

22. 10.—12. 11. 1950: Graphik der 100. Wahl der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn.

29. 10.—26. 10. 1950: „Neue Werbe-graphik“ (veranstaltet vom Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker, Landesgruppe Bremen).

12. 11.—3. 12. 1950: Ausstellung der niedersächsischen Sezession.

CELLE

Schloß

22. 10.—31. 12. 1950: „Von Manet bis Picasso.“ Französische Graphik um 1900.

DARMSTADT

Hessisches Landesmuseum

November 1950: Gedächtnisausstellung Alexander Posch (veranstaltet vom Neuen Hess. Kunstverein).

DESSAU

Gemäldegalerie in der Johannesstraße

Sept.—Okt. 1950: Dessaus Entwicklung in Vergangenheit und Gegenwart.

DETMOLD

Städt. Kunstausstellungen (Stadthalle)

5.—19. 11. 1950: „Kinder malen und gestalten.“

DRESDEN

Staatliche Kunstsammlungen

22. 10.—30. 11. 1950: Elisabeth Ahnert. Aquarelle. — Georg Gelbke. Aquarelle und Graphik. — Theod. Rosenhauer. Gemälde.

Kunsthandlung R. Richter

Okt.—Nov. 1950: Albert Wigand. Zeichnungen, Öl, Tempera-Arbeiten.

DÜSSELDORF

Städt. Kunstsammlungen

26. 11.—31. 12. 1950: Julius Rollmann und die Düsseldorfer Realisten.

ERFURT

Städt. Museum

26. 11. 1950—31. 1. 1951: Karl Ortelt.

FULDA

Landesbibliothek

22. 10.—5. 11. 1950: „Farbe und Form“, Bilder gegenstandsloser Malerei.

12.—26. 11. 1950: Gemälde von Helmut Funke.

HAGEN

Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum

22. 11. 1950—4. 1. 1951: Sammlung Haubrich.

HALLE

Galerie Henning

Oktober 1950: Graphik von Carl Hofer.

HAMBURG

Kunsthalle

Ab 1. 10. 1950: Das Bildnis in der graphischen Kunst.

Ab 1. 10. 1950: Meisterwerke der Kunsthalle.

5. 11.—26. 11. 1950: Exposition des Ateliers du Goût Français.

11. 11.—31. 12. 1950: Oskar Kokoschka.

Kunstverein

4. 11.—3. 12. 1950: Arbeiten von Arnold Fiedler (Hamburg).

Galerie Rudolf Hoffmann

11. 10.—15. 11. 1950: Der holländische Surrealist Melle

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte

5. 11.—26. 11. 1950: Herbstausstellung „Die Gruppe“.

HANNOVER

Kestner-Gesellschaft

26. 11.—31. 12. 1950: Kinderzeichnungen aus aller Welt.

HEIDELBERG

Kurpfälzisches Museum

Die Rottmann-Gedächtnis-Ausstellung wird bis zum 31. 12. 1950 verlängert.

Von Ende Oktober bis Anfang Dezember wird dem Museum aus Privatbesitz ein Hauptwerk von Albrecht Altdorfer „Das wundertätige Brunnlein am Grabe des heiligen Florian“ aus der Folge der sieben noch erhaltenen Altartafeln mit Darstellungen der Florianslegende zur Ausstellung überlassen. (Abb. 1; die übrigen Tafeln befinden sich im Germanischen

Nationalmuseum zu Nürnberg, in den Uffizien zu Florenz und in Melnik, Tschechoslowakei.) — Das Bild war zuletzt auf der Altdorfer-Gedächtnis-Ausstellung 1938 in München zu sehen.

KÖLN

Kunstverein

2.—26. 11. 1950: Das Graphische Werk von Georges Braque (Slg. Buchheim-Militon).

KREFELD

Kaiser-Wilhelm-Museum

5. 11.—3. 12. 1950: Gemälde von Herbert Zangs (Krefeld).

MANNHEIM

Städt. Kunsthalle

14. 11.—10. 12. 1950: Amerikanische Architektur der Gegenwart.

Galerie Rudolf Probst (linker Flügel des Schlosses)

4. 11.—3. 12. 1950: Neue Aquarelle und Graphik von Lyonel Feininger.

MÜNCHEN

Haus der Kunst

31. 10.—24. 12. 1950: Werke europäischer Plastik. Mit Sonderausstellung der Neuen Rheinischen Secession und der Rheinischen Secession Düsseldorf

Mitte November—Mitte Dezember 1950: Italienische Kunst der Gegenwart.

NÜRNBERG

Germanisches Nationalmuseum

7. 10.—30. 11. 1950: Schöne Zeichnungen des deutschen Barock.

ULM

Wielandgalerie

Ende November—Dezember 1950: Weihnachtsausstellung der Ulmer Künstlergilde.

WITTEN A. D. RUHR

Märkisches Museum

Ab 11. Oktober 1950: Carl Hofer.

WUPPERTAL

Städt. Museum Elberfeld

25. 10.—15. 11. 1950: Gedächtnisausstel-

lung Carl Moritz Schreiner. 1889 Barmen — 1948 Konstanz. Plastik, Gemälde, Aquarelle.

ZWICKAU

Städt. Museum

22. 10.—12. 11. 1950: Graphik von Max Pechstein, in Verbindung mit graphischen Arbeiten des Kollektivs „Junge Illustratoren“, Weimar, und Heinz Hamisch, Dresden.

NACHTRAG ZUM BERICHT ÜBER DIE WIEDERHERSTELLUNG DER KÖLNER BAUDENKMÄLER

(vgl. Oktoberheft, S. 181 ff.)

Über den Fortschritt der Grabungen im Dom berichtet O. Doppelfeld laufend im „Kölner Domblatt“ (vgl. Nr. 2/3, S. 118; 4/5 (1950), S. 118 und insbesondere S. 174). An der Nordwestecke des karolingischen Baues, bei dem sich drei Perioden unterscheiden ließen, sind nachrömische, aber vorkarolingische Mauern zutage getreten, so daß auch in diesem Punkt das Grabungsprogramm erfüllt zu werden verspricht. Neu festgestellt wurden ferner: das Westende des nördlichen Seitenschiffes sowie an einer Stelle das Fundament der nördlichen Mittelschiffwand, ferner ein Fliesenboden in der Westkrypta, über deren Innenteilung jedoch noch keine Klarheit gewonnen wurde. Die Vermutungen über die Querschiffe nehmen allmählich festere Gestalt an: ein östliches sehr breites, ein westliches, erst nach Aufgabe des ersten Bauplans errichtetes. Kubach

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Grabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Kastner & Callweg, München.

Rudolf Pannwitz

DER FRIEDE

Krieg und Friede / Die Gegenmächte des Friedens
Mittel und Wege zum Frieden

184 Seiten. Leinen DM 8.—, engl. Broschur DM 6.—

Rudolf Pannwitz hat in den letzten Monaten mehrfach durch Aufsätze in der Züricher „Tat“, der Münchner „Neuen Zeitung“ und über Radio Bero-münster und München zu dem Thema, das heute alle Welt bewegt, Stellung genommen. Er griff damit in eine Diskussion ein, die er nun durch sein mutiges Buch um wichtige politische Aspekte bereichert und dank seiner ungewöhnlichen Kenntnis der weltpolitischen Vorgänge vom Standpunkt des Kulturpolitikers einer grundsätzlichen Klärung entgegenreibt.

Rudolf Pannwitz analysiert in prägnanten Sätzen die Geschichtsstufen, aus denen unsere Gegenwart unmittelbar hervorgegangen ist, zeigt Ihre Strukturen und schließt daraus, welche Ursachen und vor allem auch welche Fehler der Politik der Weltmächte in die Krise und von Katastrophe zu Katastrophe haben führen müssen. Darum ist die phänomenologische Betrachtung der Zeit und ihrer Mächte zugleich eine kritische und die kritische zugleich eine praktische.

Rudolf Pannwitz wendet sich in der Schrift an die westliche Welt, berücksichtigt dabei aber die östliche, soweit auch sie es zu tun hat. Seine Absicht ist, Klarheit zu schaffen über die biologischen, historischen und kulturhistorischen Voraussetzungen, unter denen der dauerhafte Aufbau einer neuen Welt zu leisten ist — und dies nicht durch charakterlose Anpassung an das östliche System, sondern aus dem eigenen Kern und organisch.

Rudolf Pannwitz liefert hier einen bedeutenden Beitrag zur Auseinandersetzung zwischen West und Ost.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG